

TEIL III: BILD, BILDMEDIEN, BILDENDE KUNST

*Die Bilder im Kontext ihrer Präsentation*  
Interview mit Felix Thürlemann

KSH: Lieber Herr Thürlemann, Sie zählen zu den Verfechtern einer semiotischen Kunstwissenschaft. So trägt Ihr 1990 erschienenes Buch *Vom Bild zum Raum* den Untertitel *Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*. In diesem Buch (und in weiteren Monographien etwa zu Klee, Kandinsky, Mantegna und Robert Campin) sind Sie in besonderer Weise mit methodologischen Fragen einer interpretativen Kunstwissenschaft befasst. Ihre Forschungsgebiete sind neben der Bildsemiotik die bildende Kunst und Architektur in ihrer medialen Vermittlung, die historische Syntax der europäischen Malerei sowie die frühniederländische Malerei. Sie wurden 1946 in St. Gallen geboren. Nach einem Studium in Französisch und mittellateinischer Philologie an der Universität Zürich haben Sie ein Zweitstudium absolviert und zwischen 1972 und 1976 an der Ecole des Hautes Etudes in Paris das Seminar »Sémantique générale« von Algirdas Julien Greimas besucht. 1979 haben Sie an der Pariser Sorbonne mit einer semiotischen Studie über Paul Klee promoviert. Es folgten Forschungsaufenthalte am Institute of Fine Arts in New York und am Schweizerischen Institut in Rom, 1985 schloss sich die Habilitation an der Universität Zürich für das Fach »Kunstgeschichte« an. Seit 1987 sind sie Professor für Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Konstanz. Ihre Forschungen verstehen Sie als Arbeiten einer Forschergruppe. Insbesondere ist Ihr Assistent Steffen Bogen, seit 1997 in Konstanz, mit bildkonzeptionellen Fragen befasst. Mit Steffen Bogen zusammen haben Sie kürzlich eine Studie über Diagramme verfasst. Weitere Schwerpunkte Ihrer Forschung sind die Bilder im Internet und die historischen Formen der Bildsyntax, wie sie der Präsentation der Bilder im Museum – und

vermittelt über Fotografie und Druck – im Buch zugrunde liegen. Wie würden Sie die Schwerpunkte Ihrer Arbeit selber charakterisieren? Wie würden Sie insbesondere das Verhältnis der methodologischen und interpretativen Arbeiten sehen?

THÜRLEMANN: Die wissenschaftliche Praxis ist eine besondere Form der Diskursproduktion. Sie besteht bekanntlich darin, über Dinge der Welt unter Angabe von klaren Spielregeln – den methodologischen Voraussetzungen – so zu reden und zu schreiben, dass derjenige der diese Spielregeln kennt und akzeptiert, dann, wenn er mit dem gleichen Objekt konfrontiert ist, in etwa das Gleiche sagen wird. In den Geisteswissenschaften haben wir es mit besonderen Objekten, mit Bedeutungsträgern, zu tun. So verstehe ich – mit Bezug auf die Semiotik (die ich im Anschluss an A. J. Greimas primär als allgemeine Bedeutungstheorie und nicht als Zeichentheorie definiere) den Kern meiner Arbeit. Es geht darum, in einer methodologisch reflektierten Form über menschliche Artefakte, die Bedeutungsträger sind, zu sprechen, ob diese nun als solche geschaffen worden sind oder erst *ex post* zu solchen erklärt wurden. Als einer, der im traditionellen universitären Fächersystem die Kunstgeschichte vertritt, habe ich es mit visuellen Bedeutungsträgern, vor allem mit *artificialia*, zu tun. In meiner Arbeit habe ich immer versucht, die Bedeutungsfrage ins Zentrum zu stellen und die notwendigen hilfswissenschaftlichen Tätigkeiten – Philologie, Zuschreibungsfragen, Geschichte des Faches usw. – zwar nie zu vernachlässigen, aber immer in ihrer sekundären Funktion im Dienst der zentralen semiotischen Frage, der Frage nach den Bedingungen der Bedeutung, zu perspektivieren. Ein Weiteres ist für mich wichtig: semiotischer Ansatz und historische Rekonstruktionsarbeit schließen sich gegenseitig nicht aus. Gute Semiotik, gute Geisteswissenschaft bedeutet für mich immer auch historisch adäquate Rekonstruktion der für eine jeweilige Epoche und eine jeweilige Gesellschaft gültigen Verfahren der Bedeutungsproduktion.

KSH: Unter Kunsthistorikern wird der semiotische Ansatz (wie generell die Semiotik) eher negativ beurteilt. Wie erklären Sie sich die Skepsis Ihrer Fachkollegen gegenüber zeichentheoretischen Herangehensweisen?

THÜRLEMANN: Sie haben absolut recht. Allein die wenigen meist scharfen und die zahlreichen Nicht-Reaktionen auf mein Buch von 1990 mit dem Untertitel *Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft* hat mir gezeigt, dass dieser Begriff wie ein rotes Tuch auf Kunsthistoriker wirkt. Und so vermeide ich mittlerweile den Begriff eher, zumindest in der

Titelgebung meiner Arbeiten. Ich glaube, es gibt mehrere Gründe für die Ablehnung. Der eine Grund ist, etwas böswillig gesagt, die intellektuelle Trägheit vieler Kunsthistoriker, die sich nicht mit diesem neuen Ansatz auseinandersetzen wollten. Er war ihnen natürlich sehr fremd, wenn man sich vorstellt, dass die Semiotik von der Linguistik und von der Philosophie herkommt, je nachdem ob man an die europäische Traditionslinie, die von Ferdinand de Saussure ausgeht, oder an die von Charles Sanders Peirce begründete amerikanische Traditionslinie denkt. Die in der Semiotik übliche abstrakte Terminologie wurde von den meisten Kunstwissenschaftlern als schiere Provokation empfunden. Sie haben dann häufig zur Schutzbehauptung Zuflucht gesucht, man hätte es in der bildenden Kunst mit Objekten zu tun, die zu komplex seien, als dass man sie mit der semiotischen Begrifflichkeit beschreiben könne. Dies trifft natürlich nicht zu. Die Semiotik, wie ich sie verstehe, hat tatsächlich den Anspruch, die Wege der Konstitution von Bedeutung generell – in ihrer ganzen Breite und in allen Feldern, die es gibt – zu beschreiben. Ob die Semiotik, so wie sie sich bis heute entwickelt hat, dies tatsächlich auch leistet, ist eine andere Frage. Aber der Anspruch ist, um es etwas fundamentalistisch auszudrücken, anthropologisch gerechtfertigt. Der Mensch verfügt über *ein* Hirn und ist gleichzeitig mit einer unglaublichen Vielfalt von bedeutungstragenden Gegenständen konfrontiert, die er alle mit einer beschränkten Anzahl kognitiver Kompetenzen verarbeiten muss.

Ein anderer Grund für die Ablehnung liegt darin, dass die Semiotik, wie sie seit den späten 1960er-Jahren in den intellektuellen Kreisen als Modeströmung vorerst breit rezipiert wurde, mit einem doppelten Gesicht erschien und eigentlich auch heute noch ein doppeltes Gesicht zeigt. Die beiden bereits erwähnten Ansätze, der amerikanische und der europäische, sind – trotz der Bemühungen etwa von Umberto Eco – eigentlich nie richtig vermittelt worden.

Schließlich muss man darauf hinweisen, dass die Semiotik innerhalb des Faches Kunstgeschichte in Deutschland einen denkbar schlechten Start hatte. Die Vorstellung der Methode in dem erstmals 1986 herausgekommenen und bis heute immer wieder neu aufgelegten Reader für Anfänger *Kunstgeschichte – eine Einführung* kann doch wohl nur als eine Parodie der Semiotik bezeichnet werden.

KSH: Ich habe den Eindruck, dass sich die Kritik insbesondere von Kunsthistorikern an den semiotischen Positionen oft bezieht auf strukturalistische Ansätze, also insbesondere auf die von Saussure herkom-

menden Ansätze der europäischen Tradition, aber nicht so sehr auf die pragmatistischen Ansätze – wie man sie vielleicht bezeichnen könnte –, die von Peirce herkommen und viele Weiterentwicklungen erfahren haben. Verstehe ich Sie richtig, dass Sie sich selber der strukturalistischen Tradition zuordnen? In diesem Fall würde man zumindest verstehen, warum Ihre Arbeit in besonderer Weise Kritik von kunstwissenschaftlicher Weise erfahren hat. Würden Sie diese Ansicht teilen?

THÜRLEMANN: Ja und nein. Ich fühle mich einerseits durchaus der europäischen Traditionslinie verpflichtet, und tatsächlich war die europäische Semiotik, zumindest diejenige, die mit dem Namen Roland Barthes verbunden war und deshalb auch in den Medien breit rezipiert wurde, in der frühen Phase stark strukturalistisch geprägt. Was mich betrifft, so habe ich von Anfang an versucht, pragmatische Aspekte in meine Arbeit zu integrieren, etwa in der Studie zu Mantegnas *Cristo in scurto*. Dies geschah aber nicht mit Bezug auf die Theoriebildung von Peirce, sondern mit Bezug auf die allgemeine Erzähltheorie von Greimas, die bestens geeignet ist, auch komplexe Kommunikationsprozesse, wie man sie gerade in der bildenden Kunst voraussetzen muss, beschreibend zu rekonstruieren. Für mich persönlich hat der Unterschied, den Sie mit den Begriffen ›strukturalistisch‹ oder ›pragmatisch‹ bezeichnen, eigentlich keine Bedeutung. Ich glaube, es handelt sich vielmehr um einen Gegensatz zwischen zwei intellektuellen Kulturen. Es gibt wenige Leute, die gleichzeitig Greimas und Peirce lesen und beide verstehen, und darüber hinaus auch noch mit Kunst etwas am Hut haben. Steffen Bogen zum Beispiel ist einer von ihnen.

KSH: In vielen Ihrer Publikationen streben Sie eine kritische Selbstreflexion des Faches Kunstwissenschaft an. Würden Sie sagen dass die Kunstwissenschaft in einer Krise steckt?

THÜRLEMANN: So wie ich das Fach heute überblicke, möchte ich die Frage mit einem einfachen Ja beantworten. Die Gründe sind vielfältig. Die Kunstgeschichte ist eigentlich ein sehr altes Fach, obwohl sie erst relativ spät in den universitären Kanon aufgenommen worden ist. Sie ist vor allem in methodologischer Hinsicht sehr alt. Bedenken Sie, dass die wichtigsten methodologischen Weichenstellungen schon von Vasari im 16. Jahrhundert gemacht worden sind. Dann kommt ein weiterer Grund hinzu: Es ist die immense Fülle der Objekte, über die die Kunstgeschichte zu sprechen befugt sein soll, im Grunde das ganze visuelle Erbe der westlichen Welt. Natürlich kann man die Antike der Archäologie zuschlagen,

aber auch dann noch ist der Gegenstandsbereich immens: alles, was seit Konstantin dem Großen bis heute von den Menschen, die dem europäischen Kulturkreis angehören, geschaffen worden ist und sich primär an den Augensinn richtet. Neben der Bildkunst im engeren Sinne gehören dazu die Skulptur und die ganze Architektur, alles was je gebaut wurde. Mittlerweile sind die Gegenstände noch vielfältiger geworden: So gibt es zum Beispiel meiner Ansicht nach keinen systematischen Grund, die Fotografie aus dem Kanon der zu behandelnden Gegenstände auszuschließen. Unter dieser zu großen Bürde leidet, meine ich, mein Fach zunehmend.

Es ist interessant zu beobachten, dass die Kunstgeschichte zur Zeit eine außerordentlich starke Tendenz zur historischen Selbstdarstellung hat. Geschichte der Kunstgeschichte ist im Augenblick große Mode, und ich glaube, auch dies ist ein Indiz für die Krise: Flucht in die Geschichte, sich verabschieden von den zu zahlreichen bedeutungstragenden Objekten, scheint vielerorts die rettende Devise zu sein. Natürlich ist die Beschäftigung mit der eigenen Vergangenheit gerade für ein Fach, das einmal so ideologieanfällig war und zum Teil noch ist, notwendig. Aber wenn diese Beschäftigung nicht mit eben so starken Überlegungen verbunden ist über das, was Kunstgeschichte in Zukunft sein kann und was sie leisten soll, dann kann man die heutige übertriebene Lust an der Nabelschau zweifellos als ein Krisenphänomen diagnostizieren.

**KSH:** Sie verfolgen mit Ihrem semiotischen Ansatz insbesondere das Ziel, methodisch reflektierte Verfahren zu Interpretation von Kunst und Bildwerken zu entwickeln. Würden Sie es für sinnvoll halten, zwischen einem systematischen und einem interpretativ hermeneutischen Aspekt zu unterscheiden in einer Weise, wie man etwa zwischen der Sprachwissenschaft und der Literaturwissenschaft unterscheidet? Die Kunstwissenschaft besäße dann einen systematischen Teil, der sich mit dem Kunst- bzw. Bildbegriff befassen müsste, und einen angewandten Teil, dem es um die Verfahren zur Interpretation konkreter Kunstwerke ginge. Würden Sie eine solche Unterscheidung für sinnvoll halten?

**THÜRLEMANN:** Ich denke, eine solche Unterscheidung ist nicht nur sinnvoll, sie ist sogar notwendig. Jede interpretative Arbeit an einem Gegenstand wird nur dann wissenschaftlich kontrollierbar, wenn sie sich in Bezug setzt zu einer generellen Axiomatik, die klar definiert sein muss. Diese Arbeit am Systematischen muss in der Kunstgeschichte künftig ein sehr viel stärkeres Gewicht bekommen. Die Frage ist nun, ob die Kunstgeschichte diese Arbeit quasi auslagern kann in eine übergeord-

nete Disziplin, so etwas wie eine allgemeine Bildwissenschaft, die gerade dies leisten soll. Oder es sollte etwas sein, das die Kunstwissenschaft immer auch selber tun muss, natürlich nicht notwendigerweise durch die gleichen Leute, zumindest aber so, dass derjenige, der am einzelnen Gegenstand arbeitet, immer das Bewusstsein von einer allgemein akzeptierten Axiomatik hat, auf die er sich bei seiner Arbeit beziehen kann. Ich würde persönlich dafür plädieren, dass diese wissenschaftliche Begründungsarbeit innerhalb des Faches selber geleistet wird, wie dies bisher ja teilweise auch geschehen ist. Andererseits wird sich sicher auch so etwas wie eine allgemeine Bildwissenschaft herausbilden, als eine Disziplin mit einem Gegenstandsbereich, der über den der Kunstwissenschaft hinausgeht. Die Gefahr ist dann natürlich, dass die Bildwissenschaft sich in einer Art und Weise entwickelt, die es für die Kunsthistoriker schwierig macht, den Anschluss zu behalten. Es könnte sich das gleiche Problem wiederholen wie mit dem Verhältnis zwischen Kunstgeschichte und Semiotik. Ich denke jedoch, dass heute die Gefahr weniger groß ist, dass es zu einer ähnlich radikalen Verweigerungshaltung von seiten der Fachvertreter kommt. Wenn ich die Zeichen richtig deute, entwickelt sich im Augenblick eine Kunstgeschichte, die immer stärker bereit ist, die konkrete Arbeit am Gegenstand mit Bezug auf generelle bildwissenschaftliche Fragestellungen anzugehen.

KSH: Dass die innere Differenzierung des Faches Kunstwissenschaft es auch nach sich zieht, Überlegungen zum Verhältnis von Bildwissenschaft und Kunstwissenschaft anzustellen, geht schon auf sehr allgemeine Fragen ein, auf die ich noch zurückkommen werde. Zunächst möchte ich aber etwas genauer auf Ihre Forschungsprojekte zu sprechen kommen. Sie arbeiten inzwischen an einem größeren Projekt zur historischen Anthropologie der westlichen Bildmedien insbesondere der nachmittelalterlichen Zeit. In Ihrer Projektskizze werden in mir sehr plausibler Weise zwei Phänomene herausgestellt. Sie beschreiben, wie sich in der nachmittelalterlichen Zeit einerseits die Verbreitung des beweglichen Tafelbildes als die dominante Bildform durchsetzte und wie andererseits zur selben Zeit die Entwicklung zahlreicher manueller und technischer Verfahren der Bildreproduktion erfolgte. Das sind zwei Aspekte, die zugleich an zwei privilegierte Rezeptionsorte gebunden sind, nämlich einerseits an das Museum und andererseits an das Buch. Diese beiden Orte wiederum haben etwas mit der für uns auch heute noch wichtigen oder heute problematischer werdenden Entscheidung zwischen Original und Repro-

duktion zu tun. Können Sie vielleicht Ihre Arbeiten in diesem Bereich noch etwas erläutern? Ich fand sie sehr spannend und sicherlich ist die Geschichte der Bildmedien auch sehr relevant für die Bildwissenschaften.

THÜRLEMANN: Beginnen wir mit dem Museum. Auch Arbeiten zur Geschichte des Museums und zur Sammlungsgeschichte allgemein sind zur Zeit sehr *en vogue*. Diese konnten deutlich machen, welche Folgen die Entwicklung des Museums für den Umgang mit den Bildern hat. Man kann sie unter dem Stichwort Entpragmatisierung zusammenfassen. Bilder, die geschaffen worden sind für ganz spezifische Funktionen, für ganz spezifische Kontexte – beispielsweise als Herrschaftszeichen oder als Instrumente der persönlichen Andacht –, werden unter dem Signum Kunst ins Museum aufgenommen und vorerst als Kunstwerke einander gleichgestellt. Was bisher bei der Beschreibung dieses Übertritts ins Museum zu kurz gekommen ist, ist der Aspekt der Resemantisierung, den die Bildwerke dadurch erfahren, dass sie in einen neuen Kontext eingeordnet werden. Dieser neue Kontext wird durch den jeweiligen Bestand der an einem bestimmten Ort musealisierten Bilder wechselseitig geschaffen. Die Bilder werden an einer Wand meist nach dem Verfahren der Pendant-Hängung zu syntagmatisch größeren Gebilden, zu »Bildsatzgefügen«, könnte man sagen, zusammengestellt. Das ist semiotisch betrachtet kein harmloser Vorgang. Er hat zur Folge, dass jedes einzelne Werk nach bestimmten kategorialen Setzungen, die das spiegeln, was Kunst jeweils bedeutet, zumindest *ein* Partnerwerk bekommt, zu dem es in eine Vergleichssituation tritt. Dabei kommen Kategorien wie Gattung, Autorschaft, geographische Herkunft, Original oder Kopie usw. ins Spiel. Nach diesen neuen Kategorien, die das Kunstsystem bereitstellt, werden die Bilder auch ganz neu betrachtet und bekommen einen neuen Sinn. Es ist auch spannend zu beobachten, wie selbst in Sammlungen, die im Bestand stabil bleiben, also nicht durch Neuerwerbungen regelmäßig ergänzt werden, die Werke immer wieder neu angeordnet werden. So ist jede Sammlung in jedem ihrer syntagmatischen Zustände, wie man sagen könnte, immer auch ein Spiegel des jeweiligen Kunstverständnisses. Diesem Projekt, historische Bilderwände quasi wie komplexe Texte oder »Bildsatzgefüge« auf ihre jeweilige Bedeutung hin zu untersuchen, möchte ich mich in meinen zukünftigen Forschungen stärker widmen.

Der andere Aspekt, den Sie angesprochen haben, ist der Aspekt Bild im Buch. Mit dem Aufkommen des Buchdrucks können Bilder als Holzschnitte und Kupferstiche – anders als in der Manuskripttradition

– erstmals exakt reproduziert werden. Als Folge vor allem zweier technologischer Entwicklungen, der Entdeckung der Fotografie – und für die Rezipienten damit meist verbunden – der fotomechanischen Reproduktionsverfahren, verändert sich das Feld nochmals radikal: Die bildende Kunst bekommt gleichsam eine neue, zusätzliche Existenzform, sie wird quasi zum Faksimile dessen, was in den Museen aufbewahrt wird. Es eröffnet sich damit ein neuer Raum für die Bilder, den André Malraux mit dem suggestiven Begriff *Le Musée imaginaire* (*Das imaginäre Museum*) bezeichnet hat. Dabei kommt natürlich immer gleich auch die Frage nach dem »Verlust der Aura« auf, wie sie Walter Benjamin formuliert hat. Nüchtern betrachtet hat sich Benjamins These ganz einfach als falsch herausgestellt. Im Grunde ist das exakte Gegenteil von dem eingetreten, was er prophezeit hatte. Nehmen wir die *Mona Lisa*. Je häufiger sie reproduziert wurde, desto stärker wurde ihre Aura aufgeblasen. Und es brauchte dann jemanden wie Marcel Duchamp, um die Seifenblase – qua manipulierter Reproduktion übrigens – wieder zum Platzen zu bringen. Aber diese von Malraux und Benjamin formulierten Fragen sind für mich nicht das Entscheidende. Interessanter scheint mir auch in diesem Falle, den neuen Raum mit seinen Bedeutungspotenzialitäten zu untersuchen, der den Bildern im Buch als den Vertretern der Originale zufällt. Hier werden wieder ganz neue syntagmatische Spiele möglich, die André Malraux in seinem Buch in Ansätzen übrigens bereits beschrieben hat. Vor allem aber hat er sie in der von Albert Skira besorgten Originalausgabe von 1947 in einer außerordentlich kreativen Weise selber durchgespielt. Jedes Bild kann heute qua fotografischer Manipulation grundsätzlich mit jedem anderen in Beziehung gesetzt werden. Dadurch ergeben sich ganz neue Formen der Syntagmatisierung, die neue Wertungen für die betroffenen Werke zur Folge haben. Auch dies sind Phänomene, die überraschend wenig reflektiert werden, obwohl ähnliche Manipulationen in der kunsthistorischen Praxis in jedem Dia-Vortrag, bei dem der Vortragende mit Doppelprojektion arbeitet, praktiziert werden.

Nun kommt derzeit als weiterer Schritt der Eintritt der Bilder – potenziell aller Bilder der Welt – in den globalen Raum des Internet hinzu. Auch hier gibt es noch kaum Überlegungen, welche Folgen die Eroberung dieses neuen, zusätzlichen Bildraumes für die betroffenen Objekte als Bedeutungsträger hat. Vor allem die zahlreichen neuen Formen der Syntagmatisierung – Stichwort Hyperimage-Bildung – müssten untersucht werden. Ich glaube, dass hier etwas ganz Kurioses passiert im

Verhältnis zwischen Bild und Sprachlichkeit. Im Museum hatten wir vorerst reine Bildlichkeit. Die Bilder waren unter sich. (Die Beschriftungstäfelchen sind relativ spät in die Museen hineingekommen.) Dann kam mit dem Kunstbuch eine enge Symbiose von Bild und Text, wobei die Bilder aber auch häufig als starke autonome Elemente eingesetzt werden. Wenn man sich jetzt überlegt, wie man als Kunstinteressierter im Internet an die Bilder herankommt – wenn man etwa die Suchmaschine Google aktiviert –, so passiert dies meist über einen Künstlernamen oder einen sprachlichen Begriff, ein Titelwort. Dies ist, glaube ich, der definitive Sieg der Kennerschaft und der Ikonographie über jede andere Art des Sprechens über Bilder und des Zugangs zu Bildern.

KSH: Hier setzen allerdings Bemühungen ein, Bildsuche über formale Beileigenschaften durchzuführen, was natürlich sehr schwierig ist, weil der Computer die Bilder in der Regel nicht semantisch interpretieren kann.

THÜRLEMANN: Die Entwicklung wird sicher auch in diese Richtung gehen. Wenn wir etwa an die Erkennungssysteme denken, die jetzt in den Flughäfen eingeführt werden, um die Gesichter der grundsätzlich verdächtigen Passagiere nach vorgegebenen Mustern zu lesen, so wird klar, dass sich hier neue Möglichkeiten auch für die Verwaltung von Kunstbildern eröffnen. Wir werden sicher demnächst, wenn wir ein Gemälde etwa von Rubens digital gespeichert haben, im Netz nach thematisch und stilistisch ähnlichen Bildern suchen können. Und damit hätten wir, wenn Sie wollen, neben der Ikonographie auch noch die alte wölfflinsche Stilgeschichte in die Welt des Internet hereingeholt.

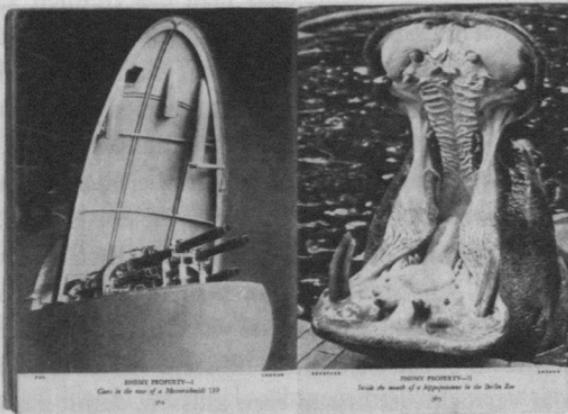
KSH: Sowohl in Ihren Äußerungen zum Museum als auch in Ihren Äußerungen zum Buch stellen Sie die kommunikative Effizienz der Bilder und Kunstwerke in den Vordergrund. Würden Sie sagen, dass ein Kunstwerk immer in einem kommunikativen Zusammenhang steht? Teilweise wird bestritten, dass man die ganze Kommunikationstheorie in die Kunsttheorie mit hineinnehmen muss. Diese allgemeine Frage möchte ich mit einer spezielleren Frage verbinden. Wenn Sie diese verschiedenen Zugangsweisen zu den Bildern charakterisieren – also über das Museum, über das Buch oder über das Internet –, dann sagen Sie, dass der jeweilige Zugang zu dem Bild Differenzen schafft. Es macht einen großen Unterschied, wo ich das Bild rezipiere und in welchem Zusammenhang es steht. Meinen Sie, dass dieser Aspekt des spezifischen Zugangs zum Bild ein eher syntaktischer Aspekt ist (Sie würden vermutlich »syntagmatisch« sagen), oder würden Sie die Unterschiede einfach

als verschiedene Verwendungsweisen auffassen? Spielt hier eher die Syntagmatik oder eher die Pragmatik die entscheidende Rolle?

THÜRLEMANN: Ich glaube nicht, dass man das trennen kann. Aber vielleicht zuerst noch einmal zurück zur Frage, ob man die ganze Kommunikationstheorie aufbieten muss, um über Bilder und über unser Verhältnis zu den Bildern zu reden. Ich würde dies grundsätzlich mit ja beantworten. Ich denke zum Beispiel, dass die Kunstgeschichte sich bisher noch zu wenig Rechenschaft über den oberflächlichen Umgang mit Bildern gegeben hat. Die Kunstgeschichte ist ein Fach, das grundsätzlich einen emphatischen Umgang mit Bildlichkeit pflegt. Das ist aber nicht die übliche Art, wie Menschen mit Bildern umgehen, selbst mit Kunstbildern. Ich meine, dass wir so etwas wie eine Theorie auch des Bilderkampfes in diesem Sinne entwickeln müssen. Wir beobachten heute, wie Künstler das Verrückteste inszenieren müssen, damit das Publikum überhaupt auf ihre Angebote reagiert. Das reflektiert die Kunstgeschichte noch zu wenig. Wir haben immer unsere großen Michelangelos und Raffaels, die wir in unseren Seminaren durchexerzieren. Hier könnte die Bildwissenschaft den Kunsthistorikern ein Korrektiv bieten, indem diese angehalten werden, über jede Art des Umgangs mit jeder Form von Bildern zu reflektieren.

Um zurückzukommen auf Ihre Frage nach den jeweiligen Zugangsweisen zu den Bildern mit ihren syntagmatischen Inszenierungen und möglichen semantischen Effekten, möchte ich Ihnen dazu gerne mein Lieblingsbeispiel zeigen. Es ist eine Ausgabe des einst populären englischen Monatsmagazins *Lilliput*, ein wunderbares illustriertes Heftchen, das ich vor Jahren in Palermo auf dem Flohmarkt vom staubigen Boden aufgelesen habe. Wahrscheinlich hat es ein britischer Soldat in seinem Gepäck bei der Invasion mitgebracht, und dort hat es vierzig Jahre auf den semiotisch interessierten Kunsthistoriker gewartet. In diesem Heftchen gibt es, drucktechnisch bedingt, zwei Erscheinungsformen für ganzseitige fotografische Illustrationen. Es gibt Illustrationen, die zu Beginn einer Abbildungsfolge als Einzelbilder daherkommen, und es gibt anschließend eine Reihe von Doppelseiten. Am Schluß der Folge steht dann wieder ein Einzelbild. Man kann nun etwas höchst Interessantes feststellen: Die paarweise dargebotenen Bilder haben einen ganz anderen Charakter als die Einzelbilder. In den Doppelseiten haben die Layouter die kuriosesten visuellen Reime hergestellt und mit entsprechenden Kommentaren versehen. So gibt es etwa diese Doppelseite:

## ABBILDUNG 1

Doppelseite aus *Lilliput*, Mai 1942

Links ist ein Messerschmitt 110-Bomber mit aufgeklappter Bugklappe mit der üblicherweise versteckten Maschinengewehrbatterie abgebildet, rechts gegenüber ein Nilpferd aus dem Berliner Zoo mit aufgerissenem Maul: *Enemy property I* und *II*, zwei Formen von deutschem Imponiergehabe, die hier durch den Bildvergleich während des Krieges durch die Engländer lächerlich gemacht werden. Im Unterschied zu diesen in Paaren dargebotenen Bildern, die an eine intellektualistische Rezeptionsform appellieren, haben die Einzelbilder in *Lilliput* einen ganz anderen Charakter. Es sind meist Pinups oder ähnliche Aufnahmen, die sich nicht mehr einer reflektierenden, sondern einer emotional aufgeladenen Rezeption anbieten. Ich glaube, man kann aus dem Layout-Spiel der Herausgeber des illustrierten Heftchens eine allgemeine semiotische Regel ableiten: Ein einzeln dargebotenes Bild wird grundsätzlich anders wahrgenommen, als wenn es zusammen mit einem anderen Bild daherkommt. Es ist im Grunde der Gegensatz zwischen der Ikone auf der einen Seite und dem Bildsystem auf der anderen Seite. Ich kann aus der Kunstwissenschaft hierzu zwei Namen nennen. Sie haben zum einen Hans Belting, der die christliche Kunst in der Form des wundertätigen Einzelbildes, des Kultbildes, untersucht hat, und Sie haben zum andern Wolfgang Kemp, der die christliche Kunst in den von ihr geschaffenen Bildsystemen dargestellt hat. Die semantischen Implikationen der verschiedenen syntagmatischen Darstellungsformen sind eine Dimension, die die Kunstgeschichte bislang noch viel zu wenig reflektiert hat.

KSH: Würden Sie diese Syntagmatisierung, von der Sie sprechen, als den generellen Gegenstand einer semiotischen Kunstwissenschaft auffassen? Würden Sie die Arbeiten von Wolfgang Kemp dann auch in die semiotische Bildwissenschaft einordnen?

THÜRLEMANN: Ich würde Wolfgang Kemp nur sehr ungern ein Etikett verpassen wollen. Ich glaube nicht, dass er begeistert wäre, wenn ich ihn jetzt als Semiotiker bezeichnen würde. Aber es gibt natürlich bei ihm Gedanken, die innerhalb einer semiotischen Begriffsbildung sehr gut aufgenommen werden können, und ich weiß, dass Kemp etwa die von Greimas entwickelte semiotische Erzähltheorie sehr genau kennt. Aber auch das, was Hans Belting geleistet hat, nicht nur in seinem großen Buch über die Geschichte der Ikone, bietet außerordentlich viel Nahrung für eine generelle Reflexion über Bildlichkeit, sei es unter dem Vorzeichen Semiotik oder dem der Bildwissenschaft. Belting selber würde wohl die Bezeichnung Bildanthropologie vorziehen.

KSH: Sie haben jetzt mehrmals darauf hingewiesen, dass Probleme innerhalb der Kunstwissenschaft oder Kunstgeschichte von einer Bildwissenschaft beantwortet werden können oder dass dies zumindest im Zusammenspiel beider Disziplinen erfolgen sollte. Es gibt auch innerhalb der Kunstgeschichte eine starke Strömung, die sich eher als Bildwissenschaft zu etablieren versucht hat. Ich meine die Warburg-Schule, zu der Panofsky zumindest entfernt dazugezählt wird. Er hat sehr systematische Arbeiten zur Interpretation von Bildwerken vorgelegt. Wie würden Sie Ihr eigenes Verhältnis zu dieser Tradition innerhalb der Kunstgeschichte, also zur Warburg-Schule, beurteilen?

THÜRLEMANN: Ich muss bekennen, dass ich meine Probleme mit dem Begriff ›Warburg-Schule‹ habe. Ich denke, es gibt vorerst einmal das Individuum Aby Warburg mit dem, was er geleistet hat, zuerst allein und dann mit seinen engeren Mitarbeitern, wovon vor allem Fritz Saxl als Geistesverwandter erwähnt werden muss. Erwin Panofsky würde ich nicht als Schüler von Warburg bezeichnen, obwohl die beiden natürlich Kontakt miteinander gehabt haben. Aber auch das für mich problematische hermeneutische Schichtenmodell Ikonographie/Ikonologie, das Panofsky entwickelt hat, hat mit Warburgs ikonologischen Arbeiten wenig zu tun. Ich wäre auch skeptisch, wenn heute jemand sagen würde, er verstünde sich als Warburg-Schüler. Allein mit der Aufgabe, das immense humanistische und anthropologische Wissen des vermeintlichen Vorbildes anzueignen, wäre zweifellos jeder Adept überfordert.

Interessanter und realistischer scheint es mir, zu untersuchen, wie Warburg gearbeitet hat, und zwar in einem präzisen pragmatischen Sinn. Gerade der Aspekt der Syntagmatisierung spielt in Warburgs Beschäftigung mit dem so genannten Mnemosyne-Atlas in seinen letzten Lebensjahren eine ganz entscheidende Rolle. Es wäre ein wunderbarer Stoff für eine Untersuchung, darzustellen, wie Warburg – als privater Kurator seiner intellektuellen Wunderkammer – aus einzelnen fotografierten Bildern immer wieder neue Bildsatzgefüge mit unterschiedlicher Bedeutung als Metadiskurs über die betroffenen reproduzierten Bilder geschaffen hat, übrigens nach ganz komplexen und sehr unterschiedlichen Verfahren in den einzelnen Tafeln. Ich glaube auch, dass man das Projekt des Mnemosyne-Atlases häufig falsch versteht. Ich bin mir heute nicht mehr sicher – Doris Harrer hat mich darauf gebracht –, ob Warburg die Tafeln wirklich je mit einem Kommentar versehen publizieren wollte. Es sieht eher so aus, als wenn er, nachdem er von seinem mehrjährigen Klinikaufenthalt hier gegenüber in Kreuzlingen nach Hamburg zurückgekehrt war – dieses ›Spielzeug‹ deshalb so sehr ins Herz geschlossen hat, weil er jetzt das, was er zuvor angedacht und in seinen wenigen publizierten Schriften teilweise bereits untersucht hatte, in praktischer, quasi meta-bildnerischer Tätigkeit durchführen konnte, ohne dass er zu der für ihn so mühsamen Schreibarbeit gezwungen gewesen wäre.

Es gibt von Aby Warburg kaum Texte, die wirklich einen engen Bezug zu seinen Tafeln haben. Nur zur letzten Tafel mit ihrem tragischen Auslaufen in die perfekte Bilderkakophonie gibt es einen wunderbaren Text, der mit ihr in einem engen Zusammenhang steht. Dies aber nur deshalb, weil Warburg in diese letzte Tafel am rechten Ende eine Seite aus dem »Hamburger Fremdenblatt« integriert hat, über die er in seinem letzten Lebensjahr bei einem Abiturientenfest einen Vortrag hielt. Wenn man diesen kleinen Text über den Gebrauch – genauer Missbrauch – von Bildern in der illustrierten Zeitung ernst nimmt, dann sieht man, welch unglaublich sensibler Mensch Warburg war, gerade was die semantischen Effekte der Syntagmatisierung von Bildern betrifft. Ich meine, man könnte ausgehend von diesen Reflexionen zur Bilderlogik in der Illustrierten *ex negativo* die Logik oder besser die Logiken – und ich würde wirklich in der Mehrzahl sprechen –, die hinter den fotografierten Bildermontagen von Warburgs Mnemosyne-Atlas stehen, relativ sicher rekonstruieren. Aber dies ist eine Arbeit, die weitgehend noch geleistet werden müsste.

KSH: Es gibt also noch vieles innerhalb der Kunstgeschichte und insbesondere auch innerhalb der Warburg-Schule bzw. des Werkes von Aby Warburg, das kunstgeschichtlich sehr interessant ist und aufgearbeitet werden sollte. Kommen wir noch einmal auf den anderen Aspekt zurück, auf den Aspekt der Bildwissenschaft. Teilweise wird er so diskutiert, dass die Kunstgeschichte in eine Bildwissenschaft überführt werden sollte. Damit scheint der Anspruch erhoben zu werden, dass die Kunstgeschichte eigentlich die Bildwissenschaft schon ist oder zumindest die wichtigsten Teile bereits enthält und so die entscheidende Quelle zur Begründung einer Bildwissenschaft liefern kann. Würden Sie diese Ansicht teilen? Ich hatte Sie vorhin so verstanden, dass Sie eher sagen würden, dass die Bildwissenschaft etwas anderes ist als die Kunstwissenschaft oder Kunstgeschichte. Beides kann sich ergänzen und befruchten, aber es ist zumindest nicht dasselbe. Welche Ansicht vertreten Sie? Vielleicht darf ich hier gleich noch zwei letzte Fragen anschließen: Halten Sie eine Bildwissenschaft überhaupt für möglich? Zurzeit gibt es sie ja noch gar nicht. Und wie könnte sie Ihrer Meinung nach aussehen?

THÜRLEMANN: Ich denke, es muss so etwas wie eine Bildwissenschaft geben, so etwas wie eine generelle Wissenschaft von Bildlichkeit überhaupt. Ob eine solche von den Kunsthistorikern in eigener Regie entwickelt werden kann oder nicht, das wird, denke ich, die Geschichte entscheiden, und zwar vor allem die Institutionengeschichte. Ich denke mir, dass die Kunstgeschichte in der Mehrzahl ihrer Vertreter konservativ bleiben und sich diesen Fragestellungen wahrscheinlich für längere Zeit nicht öffnen wird. Ich kann mir kaum vorstellen, dass wir in ein paar Jahren eine Kunstgeschichte haben werden, die gleichzeitig Bildwissenschaft ist. Es gibt einige Vertreter des Faches, die diese doppelte Arbeit schon heute leisten, ich kann erneut – aber manche andere könnten hinzugefügt werden – die Namen von Hans Belting und Wolfgang Kemp nennen. Doch diese doppelte Ausrichtung der Arbeit wird wahrscheinlich eher die Ausnahme bleiben. Andererseits beobachten wir derzeit eine Entwicklung an den Universitäten, wo durch Gründung von medienwissenschaftlichen Instituten sich ein neuer Rahmen auftut, in dem Bildwissenschaft vermutlich eher die Chance haben wird, sich institutionell etablieren zu können.

Ein Problem besteht aber darin, dass der Begriff ›Bildwissenschaft‹ kein internationaler Begriff ist. ›Visual Studies‹ wäre vielleicht der vergleichbare angelsächsische Begriff. Ich halte den Begriff der Bild-

wissenschaft in einzelnen Aspekten auch für problematisch. Wenn man überlegt, welchen Gegenstandsbereich die Kunstgeschichte heute hat, so ist es eigentlich immer noch der Gegenstandsbereich, wie er – grob gesagt – vom Florentiner Giorgio Vasari begründet worden ist, als eine Wissenschaft der drei Schwesternkünste Architektur, Skulptur und Malerei. Wenn ich hingegen Bildwissenschaft sage, denke ich zuerst einmal an das flache Bild in allen möglichen Erscheinungsformen, ob Kunst oder nicht Kunst. Ich frage mich jetzt: Wie müsste eine Bildwissenschaft aussehen, die die Grundlagen bereitstellen würde, um auch über ein komplexes barockes Gesamtkunstwerk wie beispielsweise die Wallfahrtskirche Birnau hier gegenüber am See Rechenschaft ablegen zu können? Die Kunstgeschichte hat bisher in ihren wichtigsten Vertretern immer wieder Leute hervorgebracht, die fähig waren, sowohl über Architektur wie über Skulptur und über das flache Bild – über Malerei, Graphik usw. – zu sprechen. Der Zugang über die »Schwesternkünste« Vasaris ist auch heute noch produktiv, weil damit die Präsenz im Raum der unterschiedlichen Medien mitbedacht werden kann. Wenn eine zukünftige Bildwissenschaft auch dieses leisten wird – und meiner Ansicht nach müsste sie es leisten, wenn sie die medienpezifischen Erscheinungsformen des Bildes mit reflektiert –, dann, glaube ich, wird ein Zusammenspiel zwischen Bildwissenschaft und Kunstwissenschaft möglich sein.

KSH: Kann ich das als ein Plädoyer an die Bildwissenschaft verstehen, sich nicht zu sehr einzuengen auf das Phänomen des flachen Bildes, sondern den alten Begriff des Bildwerkes beizubehalten und sich damit eben auch der dreidimensionalen Darstellungsformen zuzuwenden?

THÜRLEMANN: Das scheint mir ganz entscheidend. Wir müssen uns bewusst sein, dass das Bild immer einen spezifischen Ort hat, wo immer es erscheint. Damit ist gleichzeitig die pragmatische Dimension angesprochen. Wenn die zukünftige Bildwissenschaft fähig sein wird, von den Kompetenzen, die die Kunstwissenschaft in diesen Bereichen entwickelt hat – also von den traditionellen Umgangsformen mit dem Bild –, zu profitieren und das in der Entwicklung einer generellen Reflexion über Bildlichkeit mit bedenkt, dann kann sie meiner Ansicht nach ein wichtiger Partner für die Kunstwissenschaft werden. Wenn andererseits die Kunstwissenschaft einen Partner hat, der Bildlichkeit ohne die ideologische Belastung durch den Begriff der Kunst reflektiert, wird sie die historischen Bedingungen der Erscheinung von Bildlichkeit sehr viel klarer sichtbar machen können. Man hat es in der Kunstgeschichte fast aus-

schließlich mit großer, hoher Kunst zu tun, oder man hatte es zumindest so lange, bis man begann, das Mittelalter ernst zu nehmen und seine Hervorbringen nicht durch die Brille der Neuzeit, sondern in seinen spezifischen, historisch determinierten Funktionen zu betrachten. Man könnte es vielleicht so formulieren: Der Begriff ›Kunst‹ ist das große Problem für die Kunstwissenschaft und der Begriff ›Bild‹ könnte sich als ein großes Problem für eine im Wesentlichen noch zu begründende allgemeine Bildwissenschaft herausstellen.

KSH: Das scheint mir eine große Hypothek für die Bildwissenschaft zu sein. Es ist aber zumindest auch meine Hoffnung, dass sich die Kunstwissenschaft und die Bildwissenschaft gegenseitig befruchten werden. Ich bedanke mich ganz herzlich für die Zeit, die Sie uns zur Verfügung stellen konnten.